

# Injunções temporais na obra de Hubert Duprat

Luciane R. N. Garcez | UDESC | Université Aix-Marseille

Ministra aulas de História da Arte e de Cerâmica e orienta pesquisas na Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC, Florianópolis, SC, e UNIDAVI, Rio do Sul, SC. Professora de Metodologia do Ensino da História da Arte e História da Arte de Santa Catarina do Programa de Pós-Graduação, onde também orienta pesquisas, na Universidade da Região de Joinville, Univille, Joinville, SC. Mestre pelo PPGAV – CEART, UDESC na linha de Teoria e História da Arte. Doutoranda pela Université Aix-Marseille, França, na linha de Estudos e Ciências da Arte.

**Resumo.** Este estudo pretende uma análise de uma série de trabalhos, *Marqueteries*, do artista francês contemporâneo Hubert Duprat, e faz parte de um estudo que vem mapeando traços da história da arte, ou melhor, da história das culturas, em sua produção poética. Nesta série o artista faz uso da marchetaria, na técnica do *intarsio*, muito em voga na Itália renascentista, como forma de dialogar com a perspectiva linear nos traços de seu atelier, que agora vira imagem em seu trabalho.

**Palavras-chave.** Hubert Duprat, história da arte, marchetaria, perspectiva linear.

## Temporal injunctions in Hubert Duprat's oeuvre

**Abstract.** This study aims at analyzing a series of works, *Marqueteries*, by contemporary French artist Hubert Duprat, and is part of a study that has been mapping traces of history of art, or rather the history of cultures, in his poetics. In this series, the artist uses marquetry in *Intarsio* technique, very much in vogue in Renaissance in Italy as a form of dialogue with linear perspective on the traits of his studio, which then becomes image in his oeuvre.

**Keywords.** Hubert Duprat, history of art, marquetry, linear perspective.



Refletir sobre arte contemporânea, suas injunções temporais, destempos e escapatórias, é o que se pretende neste texto que vai abordar uma série de trabalhos do artista francês Hubert Duprat. Esse artista tem um conjunto de obras extremamente coerente, apesar da diversidade com que atua em seus trabalhos. Artista autodidata, erudito e fluente em vários assuntos – entre eles as ciências naturais, história da arte, entomologia, astronomia, história geral, culturas antigas –, consegue-se perceber essas influências em sua obra, onde traços da história da arte, ou melhor, da história das culturas são percebidos em cada trabalho que Duprat apresenta sejam instalações, esculturas, fotografias, seja pela matéria escolhida, seja pelo procedimento da fatura. Hubert Duprat tem um processo de revisitar a história, fundamentar seu pensamento plástico em temporalidades diversas, não sendo essa uma prática melancólica, ou de reverência ao passado, mas sim fruto de uma curiosidade aguda e de muitas leituras, estudos, pesquisas, onde o passado retorna sem ser convidado e é reconhecido como um rastro, uma marca, um vestígio.

*L'Atelier ou la Montée des images* (1983-1985) é o primeiro trabalho a ser analisado aqui. Trata-se de fotografias que foram feitas do atelier do artista que Duprat transformou em câmera obscura, ou seja, o atelier é convertido em aparelho fotográfico quando o artista faz um minúsculo furo no revestimento que oculta as janelas deixando passar a luz do ambiente externo. Nas palavras do teórico francês Alain Mousseigne (1984, s/p):

[...] Pouco a pouco vem a imagem da rua, que invade o espaço e a superfície de cinco dos seis lados do cubo... do qual o artista retém a imagem fixada na parede do fundo, esta paralela ao pinhole, o que permite obter uma imagem sem deformação, contrariamente às outras faces que apresentam efeitos de paralaxe e de distorções anamórficas.<sup>1</sup>

Com o pequeno furo, o artista permite chegar no interior de seu atelier a imagem externa, da rua, que é refletida na parede do fundo do atelier. Essa imagem precisa da intervenção do artista para se dar ao público: um registro fotográfico que permita a revelação da cor. Duprat coloca um aparelho fotográfico frente à parede e o regula a fotografar com um tempo de pausa bastante longo, aproximadamente 15 minutos de diafragma aberto, a fim de obter a imagem e a cor desejada, uma cor artificial que exagere o tom natural da paisagem externa (Fig. 1). Nas palavras do artista: “[...] é preciso a imagem de uma imagem para que haja a revelação...”<sup>2</sup> (DUPRAT *apud* AUDINET, 1986, s/p).





**Fig. 1.** Hubert Duprat : *L'Atelier ou la Montée des images*, 1983-1985.  
Fonte da imagem: DUPRAT, 1992.

Com esse procedimento, Duprat revisita a técnica de câmera obscura, da qual se têm relatos desde a Antiguidade pelo filósofo grego Aristóteles, para observações astronômicas; mais tarde, no século XI o árabe Ibn al-Haitham também fez referência à câmara obscura como auxiliar na observação de um eclipse solar. No século XIV, alguns artistas já utilizavam a técnica da câmara obscura como auxiliar na produção de desenhos e pinturas e Leonardo Da Vinci escreveu sobre esse mecanismo de captura de imagens. Como uma ferramenta que traz seu trabalho ao contemporâneo, o artista atravessa essa imagem com outra câmera fotográfica, que fica entre o aparelho que registra a imagem projetada e a parede. Hubert Duprat deixa essa câmera à mostra em suas imagens, como um lembrete do recurso contemporâneo de captura de imagens, invadindo diversas temporalidades, e deixando ao espectador – que só tem acesso aos registros fotográficos, nunca à experiência do atelier – a tarefa de refletir sobre as diversas instâncias do movimento de capturar imagens que a arte contemporânea ressignifica.



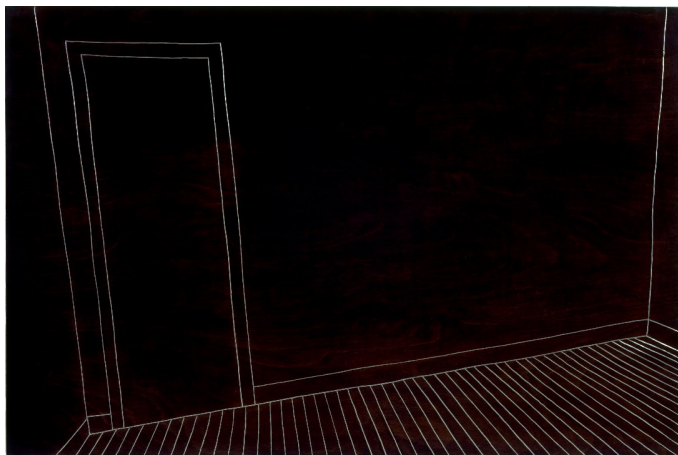
A técnica de captação de imagens através da câmera obscura despertou a curiosidade há muito tempo na história. Em um livro editado em 1680 (LEURECHON, 1680) encontra-se um artigo sobre este procedimento milenar. Ali o autor, sob o título de *Problema: representar em um quarto fechado tudo o que se passa lá fora*<sup>3</sup>, discorre sobre como montar uma câmera obscura, dizendo que é uma das mais belas experiências que se pode ter ao captar uma imagem, uma experiência ótica. O autor orienta sobre o método de captação da imagem e acrescenta que essa será refletida tanto na parede como em qualquer folha de papel que o sujeito queira colocar no espaço entre o furo e a parede oposta, e acrescenta que mais do que o prazer de olhar a imagem refletida no interior desse quarto, é possível observar nesse mesmo espaço fechado o movimento das asas dos pássaros em voo, dos homens que passam, ou outros animais que estejam no raio de captação da imagem da câmera obscura. O autor ainda enfatiza a beleza de se ter uma imagem em perspectiva refletida na própria parede, com uma perfeição que artista nenhum consegue alcançar. Ao fim do artigo, o autor comenta que essa é uma bela ferramenta para paisagistas, retratistas e artistas em geral, mas também para os filósofos – esse seria um belo segredo para explicar o órgão da visão, fazendo uma comparação do processo da câmera obscura com o processo de captação de imagens do olho humano. Um detalhe interessante é que esse texto é ilustrado com um desenho exemplificando o processo, e o desenhista inverte o processo, colocando a imagem real de cabeça para baixo e a imagem captada pelo orifício na posição original.

Em um livro publicado originalmente em 1995, *La vision perspective* (1435-1740), Philippe Hamou reúne textos sobre o assunto da câmera obscura, mas também sobre a perspectiva. São textos que foram escritos entre os séculos XV e XVIII, mostrando o quanto esses temas vêm sendo abordados e discutidos por teóricos das artes, da filosofia, entre outros campos de saber. Duprat retoma esses assuntos quando transforma seu atelier em câmera obscura e registra imagens fotográficas de real beleza visual, deixando entrever o aparelho fotográfico que ele interpõe entre o orifício e a parede do fundo.

Com esse sistema de captação de imagem e a questão da perspectiva, o artista interroga e revisita uma dimensão da história, da representação da imagem, que passa pela pintura – na abstração, na figuração e na captação das cores. Após esses trabalhos que revisitam a câmera obscura, Duprat abandona o seu atelier e seus trabalhos ganham outra conotação, ainda que em muitos momentos continuem a referir o espaço de criação.



Uma obra que vai rerepresentar seu atelier e ao mesmo tempo revisitar ainda a perspectiva de forma contundente é o trabalho denominado *Marqueteries* (1986-1988), em que o artista passa a mostrar o desenho que representa a parede do seu atelier, sem deformações anamórficas; onde antes eram projetadas as imagens da câmera obscura, isto é, o que antes era suporte, tela, agora vira imagem, obra (Fig. 2 e Fig. 3). Além da perspectiva, outra questão que remete à história da arte é o processo de fatura da obra, um trabalho de incrustação, de marchetaria: uma série com placas de compensado de 2m x 2,40m, onde o artista desenha as linhas de representação do atelier, a dizer, a parede do fundo – onde antes era projetada a imagem da câmera obscura – agora é a imagem própria do trabalho artístico com o risco da parede, da porta, marcos e piso. O processo é a princípio muito simples: Duprat faz um desenho rápido a partir da projeção de um slide e e, com a ajuda de uma ferramenta, faz sulcos na madeira preenchendo-os de 3mm de largura, com fios de marfim, marchetaria e material nobre, juntos na arte contemporânea. Essa é uma série de trabalhos na técnica ancestral da marchetaria, onde a cada placa é trocada a cor da madeira e o material a ser inserido nos sulcos. Repetindo o processo sobre outras placas de compensado e o mesmo desenho, o artista procede com a técnica da marchetaria em materiais nobres. Se trata de uma série de oito painéis, com fios de madrepérola, marfim, buxo, casco de tartaruga, latão, ébano, barbatana de baleia, pele de tubarão, segundo o procedimento da *intarsie* em voga na Itália entre 1470 e 1520 (BESSON, 2002). É o período correspondente ao momento em que a perspectiva está em pesquisa e sendo utilizada pelos artistas de forma bastante significativa.



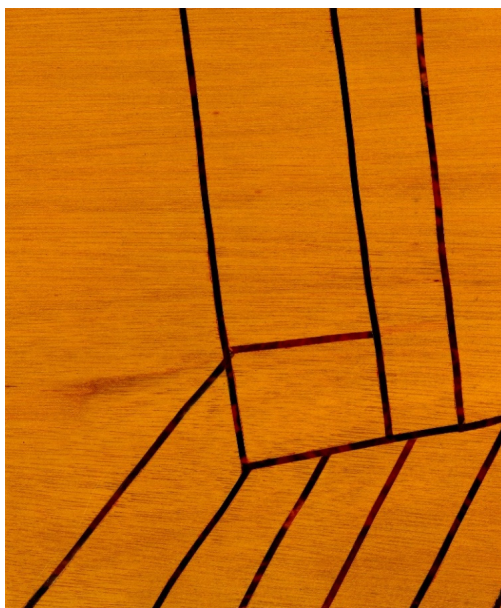
**Fig. 2.** Hubert Duprat: *Marqueteries*, 1986-1988, 132 x 198 cm. Fonte: Imagem cedida pelo artista.



Segundo o teórico Didier Arnaudet (1989, p. 54-55):

esta incrustação sugere o desenho na massa e lhe confere uma espessura que entra na qualidade de imagem. A precisão do depósito de madrepérola, de ébano ou de casco de tartaruga no compensado insinua as linhas do desenho como os veios da madeira. O padrão parece surgir depois de um corte limpo da chapa de madeira e engendra uma confusão entre a realidade dos materiais utilizados e a ficção da proposta plástica. A marchetaria se desloca de seu estatuto de objeto do olhar para se difundir no espaço que a rodeia e inventar uma perspectiva a explorar.<sup>4</sup>

Cabe dizer que nesses trabalhos de incrustação, as escalas não são respeitadas, mas sim as proporções, sem distorções anamórficas.



**Fig. 3.** Hubert Duprat: *Marqueteries*, 1986-1988, 132 x 198 cm. Fonte: Imagem cedida pelo artista.

Segundo o artista, em palestra na Universidade do Estado de Santa Catarina, UDESC, Florianópolis, em outubro de 2011, o que o interessava nesse trabalho era a inversão do processo de imagem que acontecia na projeção em seu atelier, câmera obscura, onde o “mundo entrava em seu atelier através da luz”; agora ele representa seu atelier com a “variedade do mundo”, quer dizer, o mesmo desenho, o mesmo processo em três ordens de materiais diferentes, uma de cada





reino: vegetal, com o marfim; mineral com a madrepérola; animal com o casco de tartaruga e a pele de tubarão, muito utilizada no período renascentista para recobrir e forrar objetos decorativos, estando em consonância com as técnicas exploradas na obra. De acordo com Bellido (1990, p. 123): “as marchetarias de ébano e de casco de tartaruga evocam a probabilidade de um desenho conjunto apresentar em um volume que teria sido aplicado em cortes, como os veios de um mineral”<sup>5</sup>. O artista também cita seu processo de retorno no tempo, quando fala que a técnica escolhida é uma ferramenta muito explorada no Renascimento e diz que ela tem uma relação muito estreita com outro procedimento renascentista: a representação da perspectiva. Outro grande interesse do artista, citado na mesma palestra, é a associação de um material aparentemente precioso com outro extremamente ordinário: o compensado. O traço à mão, base da sua marchetaria, é um tipo de imagem esquecida, já vista nas fotografias da série *La montée des images*, ou seja, nos traços da parede de seu atelier. Quando o artista representa esse espaço em marchetaria, incrustando nos painéis de compensado os filetes de materiais, de certa forma raros ou indicando materiais nobres, preciosos, exóticos, próprios da marchetaria em si – madrepérola, marfim, ébano, casco de tartaruga, etc. – ele sublinha que esta técnica é uma das origens possíveis da perspectiva no Renascimento. Conforme o filósofo Roland Recht (1999, p. 61):

a ótica euclidiana que potencialmente fez a perspectiva linear possível não foi ‘lida’ nem pela Antiguidade nem pela Idade Média. Se a Renascença a descobriu, é porque a perspectiva foi considerada por ela como ‘uma ciência exata e um método teórico do conhecimento’: compreendemos então porque ‘o problema da divergência entre construção matemática e processo da percepção psicofísica’ simplesmente não poderia ser levantada no século XV.<sup>6</sup>

André Chastel (1965, p. 306-307) em seu livro *Italie 1460-1500 – Renaissance Méridionale*, sublinhou a importância da marchetaria na Renascença:

O *Studiolo* de Frédéric de Montefeltre foi a primeira manifestação completa de um gosto particularmente comandado pela cultura humanista [...]. Um sentimento ainda um pouco ingênuo e estreito da história se associa a um sentido perfeito de decoração e nobreza das formas. O primeiro se exprime na galeria dos *Uomini famosi* dispostos em “lodges”, janelas nas paredes do piso superior, como se toda atividade intelectual do senhor Urbini, bibliófilo, colecionador, amigo de filósofos e matemáticos, devesse se desenrolar sob seus olhares. O segundo é uma conquista notável nas paredes revestidas de marchetaria: podemos dizer como um conjunto de tendas profanas, onde as bancadas e armário da zona inferior recebem um tratamento *en trompe l’oeil*, e onde nós vemos alternar nos painéis dos nichos contendo figuras das Virtudes ou o retrato em pé do duque, [...] os emblemas, os livros... [...]. A execução deste conjunto surpreendente se situa nos anos de 1475 e seguintes.<sup>7</sup>



Vários artistas têm discutido esta ferramenta da perspectiva. Regina Silveira (*apud* MORAES, 1996, p. 96), cujo trabalho interroga diretamente a perspectiva, comenta:

A perspectiva seria a descoberta das aparências do mundo através daquilo que poderia ser uma visão científica da realidade. Desde o momento em que ela foi inventada, porém, já criou sua contraposição, sua situação de hipótese questionável. Ou seja: até que ponto a perspectiva não é também uma construção artificial? Que olhar é esse que equaciona e resolve tudo através apenas de duas coordenadas? A perspectiva é uma convenção tão arbitrária quanto todas as outras.

A perspectiva teve grande importância na arte renascentista e é esse movimento que Duprat referencia unindo perspectiva e marchetaria em um só trabalho. Apesar de ser uma técnica muito antiga, remontando à arte egípcia, a marchetaria teve grande uso e desenvolvimento nos séculos XIV e XV na Itália. Na França vai ganhar espaço no século XVII, quando vira moda. Hoje em dia é uma técnica raramente usada. De acordo com Jean-Marc Poinot (1989, p. 66):

a marchetaria combina matérias e superfícies em um quiasma fascinante. Sua técnica na montagem impecável de pequenos pedaços de matéria tem efeito muito mais bem-sucedido do que cada um deles serviria ao desenho, todos eles refletindo efetivamente sua materialidade irreduzível.<sup>8</sup>

Outra questão que muito interessou Duprat nesse processo foi a sensação de estupidez que nele reverberou ao pressionar pequenas placas de marfim em sulcos de compensado cobertos de cola, algo precioso sendo contaminado por materiais comuns, ordinários, sendo que o maior paradoxo se encontra na ordem prática e não na conceitual: conceitual, quando o objeto precioso é o marfim e o ordinário o compensado; prático, porque as placas de compensado custaram mais caro que as placas de marfim.

O teórico brasileiro Van Acker (2012, s/p) interroga o que seria ficção e realidade em arte:

mas em que consiste então este Próprio e Único da Arte? O Próprio e Único da Arte, aquilo que lhe é específico, aquilo que, digamos, confunde-se com ela é, ao nosso ver a FICÇÃO. A FICÇÃO não existe fora da arte. Não existe nas 'outras coisas'. As 'outras coisas' ou são, ou não são. A Arte (a ficção) é sem ser e, sem ser, é. Fazer Arte é fazer com que seja aquilo que não é; e fazer com que não seja aquilo que é. Toda atividade artística atua sempre nessa região média entre o ser e o não ser. Não se trata de fantasia. A fantasia é um fenômeno diverso, como que o inverso da ficção. Embora a fantasia se dê unicamente no campo mental, está profundamente comprometida com a realidade, por um lado, e, por outro, é arbitrária, ou seja: não está comprometida com a verdade — ao passo que a





ficção, podendo dar-se inclusive no campo material, só que de forma totalmente fictícia, no entanto nos remete diretamente ao próprio âmago da verdade.

A essa ordem de pensamento, em que arte e ficção andam juntas pois só na arte a ficção se torna possível, relaciona-se uma reflexão de Jean Baudrillard (1999, p. 132) em que comenta:

a própria arte, em seu impulso de inventar um outro cenário que não o real, não se mistura de maneira nenhuma com uma verdade analítica. A partir do momento em que se mistura, torna-se o espelho desta realidade dispersa, aleatória, o reflexo do dejetivo e da banalidade.

Então o espaço cênico, o espaço da ficção, seria o espaço próprio da arte. Sobre o uso destes materiais, diz o artista que os utiliza de forma artesanal, de certo modo o afastando dos processos de arte contemporânea mais usuais. A respeito dos materiais enquanto conceito, o marfim, por exemplo, entra com sua conotação histórica, são conceitos que são levantados pelo uso da matéria. Para o artista a arte é uma maneira de conhecer as coisas, de ter acesso ao conhecimento, e, ao usar materiais diversos, a possibilidade de novos conhecimentos se amplia. Ao utilizar a vasta gama de materiais que se veem em seus trabalhos, o artista diz que isso o obriga a se afastar dos limites, do meio especializado da arte contemporânea, é uma forma de dialogar com a variedade do mundo. Segundo a fala do artista, no seminário anteriormente citado, desde o final do século XX ele sente que a arte contemporânea chegou a um ponto que não dialoga senão com ela mesma, que há um princípio de opacidade, onde as relações da arte são muito mais políticas e sintomáticas. Ele diz não se interessar por uma arte que fale somente de política. O aspecto político que Duprat levanta viria do fato de estar inserido no meio artístico e dos procedimentos por ele adotados na produção de suas obras. Esse aspecto reforça o fato de o artista dialogar com outros tempos, com a história, com outras referências, o que se mostra quase que uma necessidade. Ele prefere dialogar com a variedade do mundo.

Duprat ressalta que o uso de materiais ditos preciosos é recorrente na história da arte, não sendo uma prerrogativa do seu processo de produção de obras. Ele se confessa um viajante do tempo em seus procedimentos:

Em outro lugar, mas justo antes do fim, ou seja, em fase paroxística. O momento interessante é o do paroxismo, que não é o do fim, mas justamente aquele antes do fim. O pensamento paroxístico está na penúltima posição antes da extremidade, onde não terá mais nada a dizer. (BAUDRILLARD, 1999, p. 48)

Mas para o artista paroxista, que vê sempre antes de seu tempo, sempre há algo a mais para se dizer.



<sup>1</sup> No original, em francês: “[...] Peu à peu advient l’image de la rue, qui envahit l’espace et la surface de cinq des six parois du cube... dont l’artiste ne retient que l’image arrêtée par le mur du fond, soit celui parallèle au sténopé, ce qui permet d’obtenir une image sans déformation, contrairement aux autres parois qui présentent des effets de parallaxe et des distorsions anamorphiques.” (Tradução da autora)

<sup>2</sup> No original, em francês: “[...] il faut l’image d’une image pour qu’il y ait révélation...” (Tradução da autora)

<sup>3</sup> No original, em francês: “Problème: représenter en une chambre close tout ce qui se passé par dehors.” (Tradução da autora)

<sup>4</sup> No original, em francês: “Cette incrustation suggère le dessin dans la masse et lui donne une épaisseur qui entame sa qualité d’image. La précision du dépôt de nacre, d’ébène ou d’écailles de tortue dans le contre-plaqué insinue les lignes du dessin comme des veines du bois. Le motif semble apparaître suite à une coupe franche de la plaque de bois et engendre une confusion entre la réalité des matériaux utilisés et la fiction de la proposition plastique. La marqueterie se détache de son statut d’objet de regard pour se répandre dans l’espace qui l’environne et inventer une perspective à explorer.” (Tradução da autora)

<sup>5</sup> No original, em francês: “Les marqueteries d’ébène et d’écailles de tortue évoquent la probabilité d’un dessin serti, présent dans un volume qui aurait été débité en tranches comme les veines d’un minéral.” (Tradução da autora)

<sup>6</sup> No original, em francês: “L’optique euclidienne qui rendait potentiellement la perspective linéaire possible n’a pas été “lue” ni par l’Antiquité ni par le Moyen Âge. Si la Renaissance l’a découverte, c’est que la perspective était envisagée par elle comme “une science exacte et une méthode théorique de la connaissance”: on comprend alors pourquoi “le problème de la divergence entre construction mathématique et processus de la perception psychophysique” ne pouvait tout simplement pas être soulevé au XVIe siècle.” (Tradução da autora)

<sup>7</sup> No original, em francês: “Le Studiolo de Frédéric de Montefeltre a été la première manifestation complète d’un gout étroitement commandé par la culture humaniste (...). Un sentiment encore un peu naïf et étroit de l’histoire s’y associe à un sens parfait du décor et de la noblesse des formes. Le premier s’exprime dans la galerie des Uomini famosi disposés dans des “loges”, fenêtres à l’étage supérieur des murs, comme si toute l’activité intellectuelle du seigneur d’Urbin, bibliophile, collectionneur, ami des philosophes et des mathématiciens, devait se dérouler sous leurs regards. Le second trouve un accomplissement exceptionnel dans les parois revêtues de marqueterie: on dirait comme un ensemble de stalles profanes, où toutefois les banquettes et les placards de la zone inférieure sont traités en trompe-l’œil, et où l’on voit alterner dans les panneaux des niches contenant des figures des Vertus ou le portrait en pied du duc, les armoiries entrouvertes sur des objets de mesure, des emblèmes, des livres..., et enfin une fausse baie avec un paysage sur lequel se découpe un écreuil. [...] L’exécution de cet étonnant ensemble se situe dans les années 1475 et suivantes.” (Tradução da autora)

<sup>8</sup> No original, em francês: “La marqueterie assortit matières et surfaces dans un chiasme fascinant. Sa technique sur l’assemblage sans faille de petits morceaux de matière dont l’effet sera d’autant plus réussi que chacun d’entre eux servira efficacement le dessin tout en témoignant de son irréductible matérialité.” (Tradução da autora)



## Referências

- ARNAUDET, Didier. Entre image et sculpture. Revista *New art*. Paris, n°4, 1989.
- AUDINET, Éric. L'Envers du Paysage et Entretien avec Hubert Duprat. In: *Magazine*, n. 2, Galerie Images Nouvelles/Jean-François Dumont, Bordeaux, février 1986.
- BAUDRILLARD, Jean. *O paroxista indifferente*. Rio de Janeiro: Pazulin, 1999.
- BELLIDO, Ramon Tio. Portrait. *Beaux-Arts magazine*, Paris, n°77, 1990.
- BESSON, Christian. *Hubert Duprat Theatrum*. Collection reConnaître, RMN, Musée départemental, 2002.
- CHASTEL, André. *Italie 1460-1500 – Renaissance Méridionale*. Paris: Éditions Gallimard, 1965.
- HAMOU, Philippe. *La vision perspective (1435-1740)*. Paris: Éditions Payot & Rivages, 2007.
- LEUCHERON, Jean. *Recréations mathématiques, composées de plusieurs problèmes plaisants & facétieux d'arithmétique, géométrie, astrologie, optique, perspective, mécanique, & autres rares & curieux secrets*. Lyon : Chez Jean-Baptiste de Ville, 1680.
- MOUSSEIGNE, Alain. Récit, images et couleurs de la chambre noire d'Hubert Duprat. *Pictura edelweiss*, Toulouse, n°5, 1984.
- MORAES, Angélica (org.). *Regina Silveira: cartografias da sombra*. São Paulo: Edusp, 1996.
- POINSOT, Jean. *Hubert Duprat : Sujet et mobile*. In: Hubert Duprat, Hôtel des Arts (Paris), La Criée (Rennes), Villa Arson (Nice), Galerie Dumont (Bordeaux), 1991.
- RECHT, Roland. *Le croire et le voir – L'art des cathédrales (XIIe – XVe siècle)*. France: Éditions Gallimard, 1999.
- VAN ACKER, José. *Do específico na arte*. Disponível em: <<http://kislansky.blogspot.com.br/>> Acesso em: jan. de 2012.

Artigo recebido em fevereiro de 2016. Aprovado em maio de 2016.

